

ВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Б. Асафьев и его труд о Глинке

В. ДАНИЛИН

В начале 900-х годов среди петербургских музыкантов, группировавшихся вокруг Римского-Корсакова и Владимира Стасова, появилось новое лицо — юноша, студент историко-филологического факультета Борис Асафьев. Стасов упоминает о нем в письме к брату от 24 августа 1904 г.: «Этот белокурый тихий мальчик просто удивил меня. Он самоучка, ни у кого не учился, но отлично играет на фортепиано, не как пианист... а как отличный музыкант. Он играет наилучшую русскую школу (гитеры, симфонии, романсы), отлично аккомпанирует, отлично читает с листа... В связи с этим новым знакомством Стасов восклицает: «Как я люблю новые «рекрутские наборы». Как я их жажду... как они меня почти никогда не обманывают».

Стасовский зоркий глаз, столь часто открывавший новые русские таланты, и на этот раз не ошибся. Уже в предреволюционные годы статьи и заметки за подписью Игорь Глебов (псевдоним Асафьева) обратили на себя особое внимание читателей.

Прирожденный критик-публицист, исследователь и вместе с тем композитор, Асафьев сумел не только совместить все эти виды деятельности, но, что еще важнее, он синтезировал их, подчинил единому творческому методу, единой жизненной цели. В композициях Асафьева мы ощущаем его метод и стиль музыковед-историка, в его исследованиях отражены его склонности художника. И этот синтез, осуществляемый постоянно в практике работ Асафьева, лучше всего доказывает правильность одной из его любимых мыслей о неразрывной и многосторонней связи художественного профессионализма с общественной мыслью об искусстве и с жизнью искусства в быту.

Вспоминая о кратковременной, но знаменательной дружбе юного Асафьева со Стасовым, хочется подчеркнуть, что, быть может, ни в ком из русских музыкальных писателей нашего века стасовский общественный темперамент, стасовская жадность к новому, ко всему ценному и прогрессивному в русской музыке не воплотились так полно, как именно в Асафьеве. И это тем более заметно и тем более ценно, что творческая жизнь Асафьева на протяжении многих лет протекала в обстановке модернистского упадка и разложения музыки.

Говоря об этом, отнюдь не следует «причесывать» сложный и извилистый путь Асафьева. Подобно многим выдающимся художникам и мыслителям этих лет, Асафьев нередко оказывался в плену ложных концепций и благодаря своему выдающемуся пропагандистскому дару способствовал процветанию некоторых ядовитых цветов модернистской эстетики. Но важнейшей и определяющей чертой Асафьева всегда был его острый критicism по отношению к явлениям распада и умирания искусства, способность в главном и решающем противостоять декадентским влияниям.

В книге «Моя жизнь», вспоминая о своих связях с новыми художественными течениями начала века, Асафьев замечает: «...я отлично понимал, что Серов — художник, Блок — поэт и подобные им явления русской культуры не вечно существуют в модные направления... Стасовская и репинская «заваска» держала меня настороже в отношении всех тогдашних течений в искусстве, в литературе, поэзии. Я многое в них любил, увлекался, воспитывал свой вкус, всегда был в курсе всего создававшегося. И все же я питался Львом Толстым и изучением монументального искусства». Вот это — унаследованное от Стасова и от всей передовой русской критики острое ощущение живого и мертвого в искусстве, опора на духовный опыт великих эпох и сыгравшие решающую роль в творческой эволюции Асафьева. Они дали ему в руки тот компас, который позволил ему не потеряться в годы модернистских блужданий и вместе с передовой частью русской художественной интеллигенции выйти на широкие магистрали советской культуры.

В центре исследовательских интересов Асафьева всегда были величайшие реалистические творения классиков и более всего — классиков русской музыки.

Асафьевские работы о русской музыкальной классике по количеству освещенных в них явлений и охвату исторических проблем могли бы составить целую энциклопедию русского музыкального искусства. Но еще важнее то, что в каждом историческом явлении Асафьев умеет вскрыть жи-

вой родник, которым его напитала сама жизнь. Преодолевая напластования времени, он, как это делают мастера-реставраторы старинной живописи, снимая слой за слоем пыль, копоть и бездарные подмалевки эпигонов и в конце концов доходя до ослепительно ярких красок подлинника, дает нам почувствовать именно то, что было в классиках «классическим», что сделало их «фокусом» чувств, мыслей и выражений высшей интеллектуальной культуры своего времени.

Особенно часто такие открытия мы находим в работах Асафьева на его любимые темы — о Чайковском, о Мусоргском, Римском-Корсакове, Глинке.

Начиная с очерков о «Руслане и Людмиле» и книги «Симфонические этюды», тема Глинки становится одной из основных исследовательских тем Асафьева. Книга «Глинка», изданная в 1947 году и ныне награжденная Сталинской премией, является итогом длительных размышлений и исканий автора, внесенным им в науку о Глинке.

Новый труд Асафьева открывается увлекательно написанной биографической частью (книга I). Творческая биография Глинки строится здесь на основе собственных высказываний композитора. «В своих комментариях», — пишет автор книги, — я лишь намекаю, указываю и кратко раскрываю те или иные стороны явления, обобщенного именем Глинки. Однако эти по форме скромные комментарии на каждом шагу дарят читателя свежими и глубокими соображениями об эпохе, эволюции и главное — о психологии творчества Глинки. Б. Асафьев говорит также о значении инструментального переосмысления русской песенности в предглинкинскую эпоху. О крепостных оркестрах, которые «не могли не выносить народное содержание и в характер исполнительства, и в склад исполняемого». О характере русской городской песни-романса, которая никогда не воспринималась, как индивидуалистическое искусство, так что «даже такой великий композитор, как Глинка, должен был получить признание и популярность в этой области «музыкального общения» не потому, что он, Глинка, снизошел до некоей простодушной лирики, а потому, что он смог почувствовать суть, главное в ней и через свое мастерство обобщить основные, выразительные ее свойства в некую, почти формулу».

Далее следует центральный раздел труда, посвященный детальному анализу «Руслана и Людмилы». Здесь полнее всего раскрывается сущность стиля и мастерства Глинки и все многообразные нити, идущие от наиболее зрелой и совершенной из его партитур к дальнейшим стадиям развития русской классики.

С тонким учетом малейших биографических сведений, деталей переписки, высказываний «распутывает» Асафьев сложную историю создания «Руслана» и обосновывает общую концепцию оперы, как сложившуюся естественно, но правомерно. Для оперы пушкинская поэма, если учесть расположение Глинки к эпосу, была не «первопричиной», а лишь «попору».

Б. Асафьев рассматривает эпос не как литературный или музыкальный жанр, вернее, считает, что жанр начинает существовать как таковой «только как следствие эпического содержания, то есть народного мышления о действительности, о земле, мире, о родине, о смелых людях... И говорит, что «Руслан» Глинки — это гениальный опыт музыкального воссоздания народного эпоса о героических странствованиях». Б. Асафьев утверждает закономерность порядка работы Глинки над отдельными номерами оперы, так как именно первоочередное возникновение основных фрагментов — сцен в замке Наины, Черномора, каватинны Гориславы и встречи Руслана с Финном, которую он рассматривает, как ключ концепции всей оперы, — обеспечило необходимую широту охвата целого при единстве основных «сфер». Удивительно тонки отдельные образные определения: хор дев Наины — «Зов сирен», Горислава — «Память сердца» и др.

Б. Асафьев прослеживает значение и развитие эпических мотивов в партитуре «Руслана» и принципы их музыкального воплощения. Он устанавливает первостепенное значение вари-

антности, интонационных связей (иногда в виде «арочных перекрытий»), органического роста попевок — подголосков, вполне соответствующих «логике становления эпического сказа» и глубоко народных в своей основе. Весь анализ партитуры «Руслана» сделан с большим блеском и мастерски.

«Особенно хотелось мне, — пишет автор, — уловить «почерк» Глинки — то, что каждого слушателя заставляет вскрикнуть: вот Глинка!». И нужно сказать, что с большей полнотой, чем это сделал Асафьев, никому еще не удалось воссоздать этот и неповторимо индивидуальный и вместе с тем столь простой, не «оригиналистующий» (по выражению автора) «почерк» Глинки.

В третьей книге — «По путям мыслей Глинки» — можно отметить интереснейшие главы о «Оусанине» и в связи с этим о проблеме героико-эпического, особо поэтично написанную главу о романсах Глинки и заключительную главу третьей книги «Последние заветы Глинки», где Б. Асафьев показывает, как понимание «органичности национального чувства и любви к своему родному народу, свойственное Глинке», отвечало мысли Танеяева о том, что «не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе».

Размеры газетной статьи не позволяют даже вкратце изложить и оценить многостороннее содержание нового труда Асафьева. Отмену лишь, что одной из главных, сквозных линий книги является анализ тех особенностей творчества Глинки, которые сделали его основоположником русской музыкальной классики. Раскрывая удивительный и в своей простоте и в своей сложности секрет «классичности» Глинки, Асафьев не только освещает историю, но, в сущности, затрагивает одну из самых животрепещущих проблем нашей музыкальной современности — проблему усвоения и претворения в жизнь опыта великих эпох, проблему советской музыкальной классики.

Б. Асафьев отмечает две важнейшие стороны «классичности» Глинки. Одна из них — глубочайшая и органичная почвенность творчества, когда последнее рождено из данных самой жизни и прочно закрепленных им, выверенных жизнью элементов художественного творчества. «И композиторы умирают», — пишет Асафьев, — и произведения их отмирают и забываются, но остаются те, кто создают музыку в пении и игре, сохраняя в памяти самые жизненные элементы музыки, разнообразные и многообразные. Иначе говоря, живет народ, высказывающий в пении и игре на инструментах свои мысли о действительности и свои чувства».

Другая сторона, которая, собственно, и обуславливает момент рождения подлинно классического произведения, — это столь свойственная Глинке способность отбора, обобщения, интеллектуальной обработки и концентрации с точки зрения наиболее «высоких помыслов» своего времени. «Обязанный родному народу песенностью, сердцем музыки, Глинка сознавал себя его питомцем, в человеческом же разуме, как он отразился в музыке высоких помыслов, Глинка ощущал родник всечеловечности, а сам всем своим искусством в своих поисках общечеловеческих норм композиторства стал неискосимым источником русской музыкальной культуры». Этот сложнейший процесс отбора и творческой индивидуализации жизненного материала показан в книге Асафьева на многочисленных примерах.

Перед автором искусствоведческого труда, особенно труда, дающего портрет художника, всегда стоит мучительная проблема: как сочетать в изложении научную систематичность с живым и непосредственным словом об искусстве? Книга о Глинке, как и многие работы Асафьева, — образец смелого разрешения этой проблемы. Весьма углубленная и специальная по своей проблематике, книга читается вместе с тем легко, с увлечением, создавая живой и обаятельный образ Глинки.

Сейчас, когда так широко разворачивается борьба за создание советской музыкальной классики, труд Асафьева приобретает особую актуальность. Живой опыт гениального творца русской классической музыки, раскрытый в книге Б. Асафьева, многое подскажет деятелям советской музыкальной культуры.